**Искусство Станислава Нейгауза**

**Шуберт, Лист, русская музыка**

Из русских композиторов отец предпочитал Скрябина. Конечно, «предпочитал» - не то слово, но лучшего я не нахожу. Как бы часто и замечательно он ни играл Рахманинова и Прокофьева, Скрябин все-таки стоял «на первом месте». Удивляться тут нечему, его отец Г. Нейгауз, наряду с В. Софроницким и С. Фейнбергом считался лучшим скрябинистом эпохи. Борис Пастернак боготворил Скрябина, в его юношеских музыкальных опытах (Соната h-moll, прелюдии gis-moll и es-moll) слышится явное подражание и скрябинскому пианизму, и его изысканным гармониям среднего периода. В самом подходе к музыке на С. Нейгауза наложила свой несмываемый отпечаток личность гениального поэта, которого Г. Нейгауз называл «музыкантом до мозга костей». (Ныне покойный брат писателя, Александр Леонидович рассказывал, как их мать, Розалия Кауфман была влюблена в f-moll’-ную Фантазию Шуберта. Она даже сделала двуручную обработку этого произведения в 4 руки. Мой же дед и Пастернак буквально морщились, когда речь заходила об этом опусе. Немудрено, ведь их кумир Скрябин называл Шуберта «композитором для молодых девиц»! Впоследствии отец с легким оттенком горечи и самоиронии говорил о пастернаковском влиянии: «Боря не любил Шуберта, и меня так научил».)

Гипнотически-завораживающее воздействие нейгаузовского кумира, Бориса Леонидовича, как мне сейчас кажется, иногда подавляла творческую личность отца. Достаточно привести в пример хотя бы отрывок из письма Б. Пастернака к Н. А. Табидзе: «Много радости приносит Стасик, очень хорошая у него, очень близкая мне форма таланта, форма отношения к искусству и пониманию его. Да и жизни тоже, вероятно».1 К искреннему сожалению, эта «близкая форма таланта» надолго отдалила исполнение отцом Шуберта и Шумана. Чтобы не быть голословным, приведу лишь пару примеров из книги «Раскат импровизаций». (Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. Всесоюзное Издательство «Советский Композитор». Ленинградское отделение. 1991»). Первая цитата. «Я люблю умиротворенное безумство Шумана, всё лиричное у него, - в его фантазиях, во 2-й симфонии, в фортепианном концерте; но – Крейслериана, всё это куда-то стремительно уносящееся, у них обоих, у всех; все эти громоподобные марши, это угловатое в музыке-ремесле, по принятым образцам готовых тем, эта риторика, пустая выспренность этих несущихся, загнанных – или, наоборот, - «волевых», спокойно-отбарабаненных ритмов, эта добрая половина всего сочиненного в музыке – как всё это смехотворно ничтожно и легковесно!»

Вторая цитата: «Вот слушаешь Брамса. Он трогает тем, что там всё таково, каким должно быть, что ты не ушибешься о что-то нежданное, не обычно-привычное. Гайдн, Вебер, Шуберт – кажутся невинным перезвоном колоколов или игрой часов того времени. Но вот – возьмем Баха, например (частично Моцарта, в какой-то мере Бетховена, Шумана, Шопена, Вагнера). Так вот, возьмем Баха. Тут – нечто против ожидаемого, выходящее далеко за пределы требований эстетики, и это – главное, и это – великолепно!» Из письма к Ренате Швейцер, 1959, стр. 272). Немудрено, что после подобных «напутствий» отец начал играть Шуберта только спустя три года после смерти Пастернака. Несколько раз он исполнял Сонату Ля-мажор ор. 120 (опубликованная запись 1963 года – возможно, не самая удачная, но в целом дает представление о нейгаузовском восприятии Шуберта), 6 Музыкальных Моментов ор. 94, впоследствии очень часто – 4 Экспромта ор.90 и As-dur’-ный Экспромт ор. 142, N 2. К сожалению, я родился слишком поздно, чтобы давать оценку его интерпретации Музыкальных Моментов. Помню только, что мне (как и любому ребенку) очень нравился третий, f-moll’-ный Момент. Тогда отец сказал мне: «Ты любишь третий, а я – первый и последний». Зато Экспромты ор. 90 я слышал несчетное количество раз.

До сих пор отцовское исполнение этого опуса остается для меня эталоном. Эталоном красоты, благородства, естественности и истинного аристократизма в музыке. Может быть, поэтому мне и трудно слушать таких замечательных шубертианцев, как А. Брендель, С. Рихтер, П. Бадура-Скода, В. Нильсен…

К счастью, сохранился записанный на Всесоюзном радио Экспромт c-moll, ор. 90. Конечно, почти каждый сын музыканта воздаст должное искусству своего отца, но запись этого Экспромта, кажется, не имеет аналогов. Это – действительно идеал для любого пианиста. Мне трудно описать словами все те качества, которые я хотел бы перечислить, но главное, пожалуй, это – феноменальное владение формой и временем. Ну, и конечно, звуковой баланс правой и левой руки, само качество звука, утонченность, «фантастическая» фразировка и максимальное использование всех возможных и приемлемых фортепианных красок.

Дед писал, что в рояле можно насчитать сто градаций (от «еще не звук» до «уже не звук»). Слушая отцовскую запись c-moll’-ного Экспромта, кажется, будто рояль обладает гораздо большим количеством звуковых градаций! Мне трудно согласиться с мнением Михаила Лидского относительно «оркестральности» этой интерпретации. У отца рояль всегда звучал как рояль. Он был фанатиком именно фортепианного звука, хотя иногда и требовал от учеников подражания оркестровым краскам.

Только однажды я услышал в его исполнении песни Шуберта в транскрипции Листа. Он играл «Утреннюю серенаду», «Форель», «Маргариту за прялкой» (кажется, в 1978 году). Играл чудесно, но немного скованно и нервозно. Вообще-то, отец любил проходить с учениками Экспромты, но недостижимым идеалом для него была запись песен в интерпретации Софроницкого. Как-то я сказал ему, что хочу выучить «Приют» и «Мельник и ручей». Он улыбнулся, показал мне пластинку Софроницкого и сказал: «Ну, если сыграешь так – учи!»

Интересно отметить, что по отношению к другим записям у него никогда не было подобного максимализма. Все-таки единственным идеалом, который он сам не смел нарушить, была интерпретация Софроницкого песни «Мельник и ручей». (Даже не Скрябин, хотя перед записью «Фантазии» ор. 28 он благоговел). На моей памяти мало кто его из студентов играл песни Шуберт-Листа. Исключение составлял, пожалуй, Андрей Никольский. (Возможно, его фильм с этими песнями, посвященный памяти отца – не самый удачный. Зато на компакт-дисках мы можем услышать еще одно неповторимое чудо. Да ведь и смысл самого существования пианизма, на мой нескромный взгляд, состоит в том, чтобы слушать различные интерпретации того или иного автора, и избирать для себя лучшее. А не «правильное».)

Пару лет назад мой друг, живущий в Словакии, прислал мне несколько совершенно неизвестных кассет, записанных С. Нейгаузом на радио. Элегию, прелюдии и Этюды-картины Рахманинова, Полонезы es-moll и As-dur Шопена, прелюдии Дебюсси, мелкие пьесы Скрябина ор.45, «Погребальное шествие» Листа. Среди них – и «Весенние упования» Шуберт-Листа. Эти записи уникальны и потому, что их никогда не публиковали на пластинках, и потому, что в них мы слышим «молодого», неизвестного нам Нейгауза, и потому, что «Весенние упования» в его исполнении никак не похожи на «эталон Софроницкого». Может быть, именно из-за этого отец и не играл «Упования» в конце своей короткой жизни?.. Хочется надеяться, что фирма «Мелодия» все-таки соблаговолит издать это неизвестное наследие. Определенные сдвиги в этом направлении уже намечаются…

В самого же Листа, по его словам, он был влюблен с детства. Сегодня мы редко слышим выражение «листианец». Обычно это слэнговое определение несет в себе отрицательную характеристику. Дескать, данный пианист, если уж он «листианец», должен либо быть виртуозом (и больше ничего, отрицается любое отношение исполнителя к фортепианному звуку, гармонической структуре, форме и содержанию), либо подтвердить гордое имя листианца своими достижениями в области опять-таки виртуозного совершенства интерпретации других авторов. Все это, конечно, чепуха, основанная на худших образцах русской и советской музыкальной критики.

За сто лет музыковеды умудрились извратить даже такое понятие, как «художественный образ музыкального произведения». Ну, а отец был одним из тех, кто его возродил. Не в критических статьях, а в исполнении, не словом, а делом. Его интерпретацию «Обручения», «123-го Сонета Петрарки», «Первого Забытого вальса», «Погребального шествия», сонаты h-moll, пьес из дополнения к циклу «Годы Странствий» («Фонтаны виллы Д’Эсте», «Кипарисы виллы Д’Эсте»), A-dur’-ного Концерта, и, конечно, цикла «Венеция и Неаполь» можно причислить к высочайшим достижениям пианистического искусства. Искусства романтического, если нам еще не надоели словесные штампы. И еще – абсолютной и полной виртуозности, столь характерной для листовских произведений. Когда слушаешь нейгаузовскую запись «Тарантеллы» или Второго Концерта, просто руки опускаются. Знаешь, что лучше все равно не сыграть. От темпов волосы встают дыбом, причем – никакой экзальтированности, никаких (достаточно характерных для отца) нервных ускорений, четкая выверенность ритма, никакой отсебятины, которую так любят добавлять в листовские произведения многие пианисты, в нескольких словах – предельная строгость и глубина.

Особенно ярко бросается в глаза эта преданность авторскому тексту в кульминации «Погребального шествия». (С легкой руки В. Софроницкого и Артура Рубинштейна шестнадцатые у некоторых пианистов переходят в тридцатьвторые. Надо было слышать, как реагировал на подобное подражание отец (иногда он бывал достаточно жесток со своими учениками). Сначала он останавливал студента, медленно закуривал сигарету, с наслаждением затягивался, выпускал дым, а потом также медленно и внятно говорил: «Так. Значит, Владимиру Владимировичу подражать решили? Интересно. Похвально. Вот только Софроницкий-то профессионалом был. А Вы – дилетант. Мало того, бездарность. Вы сами-то понимаете, что Вы – бездарность? Если не понимаете, сыграйте это место так, как написано». Бедный ученик, не понимая профессора, добросовестно повторял кульминацию с теми же ошибками. И тут разражался скандал. Чего-чего, а едкости и иронии в папином характере хватало. Иногда подобные уроки заканчивались слезами…

Здесь трудно не вспомнить последних папиных учеников. Сережа Калачев, Андрей Микита, Саша Мекаев – все они остались преданными друзьями отца и всей нашей семьи до сегодняшнего дня. Никто из них после его смерти принципиально не пошел в «ненейгаузовский» класс. Хотя тогда и в других школах были замечательные педагоги. (Как сейчас – не знаю). Помню первое «прослушивание» А. Микиты, А. Мекаева и Д. Кощеева в Переделкино. Приехавший из Питера Микита играл первую часть f-moll’-ной сонаты (op.5) Брамса, такой же ленинградец А. Мекаев – «Тарантеллу» Листа. Тогда отец не сделал Мекаеву ни одного замечания. Наверное, и не за что было.

Я всегда по-хорошему завидую мекаевским техническим возможностям. Иногда, приезжая из Турции, он играет в Музее Скрябина. И мне становится грустно оттого, что зал Музея на его концертах – полупустой. Вот он – настоящий листианец. Само качество исполнения ни с кем не спутаешь. Андрей Микита, как был влюблен в Брамса, так и остался. Не так давно выучил и замечательно играл в России и в Израиле брамсовские пьесы орp. 76, 116, 117, 118, 119. Чудесный музыкант. Если мне и есть чем гордиться, так это дружбой с обоими. Кстати, они еще и композиторы, ученики Т. Хренникова. В композиции оба – типичные скрябинисты, хотя абсурдно, конечно, укладывать того или иного исполнителя или композитора в некое «прокрустово ложе». Сережа Калачев очень хорошо играл прелюдии Дебюсси, «Прелюдию, Хорал и Фугу» Франка, листовскую сонату си-минор, прелюдии Рахманинова, чудесно – поэмы и 24 Прелюдии Скрябина. Не припомню случая, чтобы папа кричал на них, или называл «дилетантами и бездарностями».)

Об отцовском исполнении Скрябина я уже много писал, повторяться не стану. Хочу отметить только одно. С. Нейгауз был настоящим последователем своего отца, но иногда их взгляды расходились. К примеру, Г. Нейгауз писал: «Последние сонаты Скрябина – уже не сонаты вообще: в них нет необходимой объемности, масштабности развития, многоплановости образности» 2 . Г. Нейгауз первым исполнил в России все 10 сонат русского гения. Он играл Скрябина всю жизнь, был близким другом дочерей Скрябина и его зятя В. Софроницкого… И, все же, позволю себе допустить капельку еретического суждения. Несмотря на всю свою преданность скрябинскому таланту, в своих записях поздних сонат дед пусть иногда, пусть чуть-чуть да игнорирует форму одночастной сонаты. (Может, именно из-за своей «невысокой оценки» этих произведений?)

Ту же (если можно так выразиться!) «ошибку» изредка допускал даже легендарный Софроницкий. В. Деревянко вспоминал: «На их концертах я испытывал чувство, близкое к шоку. Это были какие-то невообразимые, волшебные, колдовские чары, настоящее наваждение, божественно-сладостные ощущения. Но потом, придя домой и открыв ноты, я вдруг убеждался: а вот эта тема не была достаточно показана, а здесь Софроницкий допускает чрезмерную гипертрофированность перехода, а тут слегка изменяет темп, хотя в тексте этого нет»

В исполнении С. Нейгауза больше всего поражало именно логичное, ясное чувство формы. Часто на уроках студенты не могли разобраться в тематике поздних сонат. У отца эта «небрежность» вызывала приступы праведного гнева. А в ощущении скрябинской гармонической вертикали он не знал себе равных. Достаточно вспомнить «Гирлянды», «Темное пламя», 5 последних прелюдий, 9-ю сонату, поэму ор. 59… Однажды, когда я ковырял с листа прелюдии ор.11, он сказал: «Ты любишь раннего Скрябина, а я – позднего». Но все-таки, судя по оставшимся записям и сохранившимся впечатлениям, лучше всего ему удавался Скрябин среднего периода. 4-я и 5-я сонаты, этюды ор.42 (особенно 5-й, cis-moll’-ный «этюд этюдов»), мазурки ор.40, мелочи ор.51, 52 были в его исполнении верхом совершенства (если совершенство в нашем ремесле вообще существует). Тем самым совершенством, за стремление к которому он заплатил своей короткой жизнью…

А скрябинский Концерт для фортепьяно с оркестром – лучшего исполнения я не слышал, и вероятно, не услышу. (Правда, после записи этого Концерта он сказал: «Я проиграл его с Дубровским 12 раз подряд. Теперь я понимаю, что музыкой можно действительно пытать человека»…) В качестве других, объективных предпосылок можно назвать поразительную пластичность нейгаузовских рук, их «парение над клавиатурой». И его отец, и Софроницкий всегда приводили в пример противоположные мнения Листа и Рахманинова. Лист говорил, что руки пианиста должны парить над клавиатурой как птицы. Рахманинов утверждал, что пальцы должны как бы прорастать клавиши насквозь. И Софроницкий и дед считали, что нужно все-таки больше «парить», чем «прорастать». (Лично мне рахманиновский совет ближе.) Отец унаследовал от деда эту феноменальную легкость парения, что и обусловило его успех в исполнении скрябинских сочинений. (Иногда его упрекали (и упрекают) в манере звукоизвлечения, которую на нашем профессиональном жаргоне называют «давлением на клавиши». Хотелось бы заметить, что «давление на клавиши» - почти синоним рахманиновского «прорастания».) Символично и то, что последней пьесой, сыгранной отцом, оказалась скрябинская «Ласка в танце», ор. 57…

Рахманинова он играл всю жизнь, с юности и до смерти. Из концертов для фортепиано с оркестром чаще всего играл Второй. Очень любил Четвертый, искренне жалел, что его редко исполняют. Третий – иногда играл дома, любил проходить с учениками, но ни разу не играл на эстраде. Правда, не выносил «Рапсодию на тему Паганини». Очень любил прелюдии и этюды-картины. Хотя, однажды я слушал прелюдии в записи С. Рихтера. Папа вошел в комнату, услышал коду прелюдии B-dur и пробормотал: «Глупая музыка...» Одним из его «коронных» бисов была g-moll’-ная прелюдия. Я ее до сих пор терпеть не могу. Почему-то кажется, что ничего более пошлого в русской музыке не существует.

Но в отцовской интерпретации об этом и не задумываешься. Ни тени авторской маршеобразности, крайне скупая педаль, никакого, столь привлекательного для средних пианистов блеска октав и аккордов. Зато – серединка прелюдии, чудо рахманиновского гения, когда кажется, будто в одной странице умещена вся Россия. А метель es-moll’-ного этюда ор.33, ярмарка Es-dur’-ного, возвышенное благородство es-moll’-ного ор. 39, «озеро в весеннем разливе» D-dur’-ной прелюдии (И. Репин), поразительная пластичность и ритмическая текучесть прелюдии Es-dur, вихрь штормовой бури c-moll’-ной прелюдии (кстати, тоже исполненной на бис в последнем концерте!) Но и сразу же после прослушивания этюда a-moll, op. 39 N 6 («Красная шапочка»): «Какая глупость…» Наверное, он чувствовал Рахманинова, как никто другой: как близкого, старшего друга, которому можно сказать в лицо все, что ты о нем думаешь, не беспокоясь о возможных обидах, ведь гений-то его все равно не пострадает!

Как-то я робко спросил, не кажется ли ему, что Рахманинов берет слишком быстрые темпы в записях своих концертов. Дескать, гармонические красоты пропадают. Моментально последовала уничтожающая отповедь: «Быстро, конечно. Они ему смертельно надоели, вот и играет быстро. Не нам Рахманинова судить. Лучшего пианиста не было и не будет!» В юности я недолюбливал Грига. Отец спрашивал, почему. Я не мог сформулировать свое отношение к норвежскому композитору. Тогда он раздраженно сказал: «Грига стоит любить хотя бы потому, что Крейслер с Рахманиновым гениально играют его c-moll’-ную сонату!» Он не любил «Карнавал» Шумана, но иногда слушал его в исполнении Рахманинова. Правда, добавлял: «Это уже не Шуман, а Рахманинов…»

Из сочинений Прокофьева чаще всего отец играл 8-ю Сонату. Писать о его исполнении сонаты я не буду: мой друг М. Лидский уже сделал это лучше меня. Разве что, о финале: здесь отец всегда старался держать жесткий, неумолимый ритм (особенно в Des-dur’-ной середине). Помню, как он говорил студенту: «Да пойми ты, это гитлеровские лагеря уничтожения, это гибель души, это самая жестокая мясорубка всех времен! Прокофьев хотел сказать именно это, играй так, будто тобой руководит не судьба, а железная машина смерти». (Кстати, он довольно редко сравнивал музыкальное сочинение с каким-либо событием. Но в этом и заключалась главная часть пресловутой работы над художественным образом произведения. Работа каторжная, работа на износ, труд, казалось бы, обреченный на провал. Практически невозможный контроль над каждой нотой в десятую, двадцатую, сотую долю секунды. Всей своей педагогической деятельностью он подтверждал тезис: «только заставляя ученика добиваться невозможного, можно добиться от него возможного».)

В молодости он часто играл танцы ор. 32, пьесы из «Ромео и Джульетта», 5-ю сонату. Шутил: «Вся соната легкая, а последние две страницы страшно трудные». Буквально заставлял некоторых учеников выучить всем надоевшую 7-ю сонату. «Танец» и «Гавот» ор. 32, «Наваждение» ор. 4 сохранились в студийных записях. Как и несколько вариантов 8-й сонаты (в концертном исполнении). Если не считать 8-й сонаты, его Прокофьев по-русски лиричен, поэтичен, а танцы – подчеркнуто элегантны. Эту ритмическую элегантность танца, мне кажется, лучше всего восприняли его ученики Б. Анжерер и Е. Левитан. Впрочем, как известно, лучше один раз услышать, чем сто раз написать… Искусство отца было насквозь пропитано поэзией. Поэтому закончить свои воспоминания о нем мне хочется его же коротким очерком.

Станислав Нейгауз

О ПОЭЗИИ

Искусство есть извечный радостный и

благой символ стремления человека

к добру, к радости и совершенству.

Томас Манн

Поэзия, музыка, живопись, архитектура, каждая на своем языке, говорят, в сущности, об одном: о красоте мира и человеческой души, о высоте помыслов и устремлений мысли, о счастье и трагичности жизни. Различные искусства часто пользуются сходными приемами, заимствуя друг у друга средства выражения, взаимно обогащаются. Разве не верно, например, что архитектура – это застывшая музыка? Что та или иная линия в картине музыкальна? Что эпический роман – симфоничен? Или, говоря о нашем, исполнительском искусстве – разве мы не оперируем такими понятиями, как конструкция, краска, пластика, линия и даже перспектива? Но есть что-то, что всегда присутствует в любом подлинном произведении искусства, что составляет его главную сущность, его прелесть, его пафос и что придает искусству необычайную силу воздействия?

Это – Поэзия. Не овеянное поэзией, любое, даже самое совершенное с формальной точки зрения произведение (и исполнение!) кажется мертвым и ненужным, хотя и доставляет минутную радость в силу своего формального совершенства, и быстро забывается. И наоборот, чем очевиднее в произведении или исполнении присутствие поэзии, тем сильнее оно действует на слушателя, будит дремлющих, успокаивает мятущихся и оставляет глубокий след в нашей душе, а иногда на всю жизнь. Итак, перефразируя стихотворение замечательного французского поэта Поля Верлена, - Поэзия прежде всего!

**Список литературы**

1. Вопросы литературы. 1966. Nо 1. Стр.184

2. Г. Нейгауз «Заметки о Скрябине» (К сорокалетию со дня смерти).